
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

MOVIMENTOS DE UM DRAMA ESTÁTICO: MEMÓRIA E SUBJETIVIDADE NA CONSTITUIÇÃO DE UM “DRAMÁTICO (SEM SUJEITO)”

Lígia Maria Winter (UNICAMP/CNPQ)

RESUMO: O trabalho propõe uma análise do drama da memória e da subjetividade na constituição de um “dramático (sem sujeito)” num dos primeiros textos do gênero *drama* de Fernando Pessoa: *Drama estático em um quadro: o marinheiro*. O conceito de *dramático* é compreendido em sua força de deslocamento da própria subjetividade, que deveria ser pressuposta para a narração de si. Negando também a cronologia e a ação física do gênero para mover-se entre sonho e vigília, o *Drama estático* aciona um movimento imagético em um *quadro*, fazendo com que a vivência da imagem coloque em xeque as noções de passado factual, identidade imutável e memória voluntária.

PALAVRAS-CHAVE: memória, subjetividade, sonho, entrelugar.

1. DRAMA ESTÁTICO EM UM QUADRO: O MARINHEIRO

Publicado pela primeira vez em 1913, anterior ao aparecimento dos heterônimos renomados, *Drama estático em um quadro: o marinheiro* (1925) nos coloca uma questão de grande importância na obra de Fernando Pessoa: como a ação presente da memória interfere na condução do sujeito a uma *situação dramática*, fazendo-o vacilar? Trata-se não apenas de compreender o *drama* como gênero estabelecido, mas em especial de concebê-lo como consequência de um aprendizado sobre a memória e a subjetividade, exercício capital da lírica pessoana. Nesse aprendizado, o texto desfaz as características do gênero e transita para uma plasticidade da memória e do sujeito.

Conhecido comumente apenas como *O marinheiro*, é com o título precedente que se instauram as principais ações ou movimentos do texto: *Drama estático em um qua-*

dro. A primeira ação do *Drama estático* seria justamente *tornar estática a ação*, suspendendo uma das principais características tradicionais do gênero dramático: ser composto por *atos*. Num drama estático, a ação não se desenvolve no nível empírico, “Não vos levanteis” (41), mas no nível das *imagens*, da imaginação, suspendendo, também, a cronologia, “não deu hora nenhuma” (37). Movimento físico e tempo cronológico suspensos destituem a impressão de objetividade de um sujeito soberano e permitem uma segunda ação, que fará hesitar a memória voluntária.

Tornado estático, o drama pode acontecer *em um quadro*, como nos anuncia o título, movimentando-se no plano das imagens do sonho: “Não, não vos levanteis. Isso seria um gesto, e cada gesto interrompe um sonho” (40). A segunda ação, portanto, é pictórica: num quadro, aparentemente imóvel, as imagens se apresentam como rastros, sobrepondo ausência, esquecimento e vivência imaginária à recordação.

A terceira ação é a leitura crítica dessa vivência e do que foi, aparentemente, vivido. Essa ação leva ao entendimento do passado como *interpretação presente de um sujeito não estático*, resultando num drama de consciência, que vai além do gênero dramático. Tal ação pode estar figurada, no título, pelo *marinheiro*, que representa a narrativa do processo de composição de uma realidade inventada. A história do marinheiro é o momento em que a ficção assume-se ficcional e salienta a falsidade do que se compreende como real e estático. É quando se intensificam as dúvidas das veladoras quanto à sua própria ficcionalidade.

As dúvidas destacam que a certeza de objetividade é posta em cheque, uma vez que o movimento das imagens e a mutabilidade do sujeito substituem a inércia do pensamento conceitual rotineiro, sua crença numa identidade sólida. O drama se estabelece pela indeterminação do sujeito e pela ineficácia da memória voluntária: é dramático não saber quem sou, não poder reconstituir-me sem alterar-me.

O modo como o texto de Pessoa é composto poderia ser compreendido pela imagem do palimpsesto. Sabemos que a memória está sempre ligada ao espaço (*topos*) que reconstrói para contextualizar os objetos. Sendo assim, no palimpsesto de Pessoa, ela aparece, com o passado que contextualiza, como uma cena-base, uma primeira imagem num quadro, estática. Essa estaticidade é dupla: por um lado, suspende o pensamento conceitual para o advento das imagens, tornando estáticas a ação e a cronologia; por outro, demonstra que o pensamento conceitual sobre as coisas *já era estático*. Em seguida, um pensamento imagético onírico mobiliza a cena inerte, como numa “escrita pictográfica”, em que, segundo Freud (1856-1939: 270), o sonho é expresso. Da cena inerte, restam apenas referências perdidas, revelando a inacessibilidade do passado em si, que, em tensão com imagens oníricas produzidas no presente, mantém embaralhada a dualidade sonho *versus* realidade.

Mas como é possível, por meio de imagens, lembrar de algo nunca vivenciado? Como posso reconhecer algo que nunca conheci? Desde os filósofos clássicos, Platão e Aristóteles, até pensadores como Kant, Chomsky e Santo Agostinho, notamos a existência de uma tese: a de que haveria uma *pré-escrita*, algo anterior à existência empírica (uma outra vida, uma transcendência ou algo inato). Na tensão entre reco-

nhecimento e conhecimento, a memória voltaria, também como num palimpsesto, para reencontrar esse texto escrito. Para Agostinho (2002), essa hipótese seria também a de uma dimensão divina do sujeito finito, acessível à memória. No *Drama estático*, dimensão finita da memória voluntária, a que não se quer ou não se pode mais voltar, atua como suporte para a dimensão infinita, que se produz por imagens.

Por fim, a consciência de finitude do sujeito soberano confere o tom dramático ao texto, ao invés de manter a alegria da imaginação como potência do infinito, capaz de acessar um novo tempo, além da cronologia. É talvez nessa terceira etapa de composição de Fernando Pessoa que reste uma dúvida quanto ao processo artístico, que, apesar de aparecer como essa potência, ainda se subjugava ao drama de um sujeito finito. Parece tratar-se mais, nesse terceiro momento, do drama de um sujeito soberano que se descobre ficcional do que da alegria do sujeito não-soberano ao destituir sua ilusão de imutabilidade, encontrando-se em sua potência infinita. Por outro lado, esse “apego” ao drama do sujeito soberano talvez se justifique pela necessidade de manter a tensão, ao invés de dissipá-la com uma resposta.

2. O DRAMÁTICO (SEM SUJEITO) E O DRAMA DA SUBJETIVIDADE

Fernando Pessoa dedicou diversos textos ao conceito *drama*, vinculando-o, frequentemente, ao problema da subjetividade e ao pensamento acerca do literário, como percebemos na seguinte carta a João Gaspar Simões:

Sabe que, como poeta, sinto; que, como poeta dramático, sinto despegando-me de mim; que, como dramático (sem poeta), transmudo automaticamente o que sinto para uma expressão alheia ao que senti, construindo na emoção uma pessoa inexistente que a sentisse verdadeiramente, e por isso sentisse, em derivação, outras emoções que eu, puramente eu, me esqueci de sentir. (1956: 25)

O que primeiro salta aos olhos nessa concepção própria de arte dramática é a inexistência de qualquer menção à razão como constituinte do sujeito. Ao invés da razão cartesiana, a *emoção* é quem força o desdobramento, fazendo com que o sujeito se *deixe afetar*. Mesmo no momento de maior atividade, com o “dramático (sem poeta)”, que “transmuda” e “constrói”, não é a consciência de um sujeito soberano que atua, mas um automatismo ativo, que desestabiliza a soberania racional. Trata-se de uma “vegetativa atenção”, usando uma expressão de Clarice Lispector (1999), ou uma “passividade livre”, nos termos de Jean Starobinski sobre as *Confissões* de J.J. Rousseau (1991: 201), que destitui a memória voluntária como estratégia da escrita poética.

Além disso, parece haver uma hierarquia quanto à complexidade do exercício literário acionado por cada tipo de sujeito ou função: o poeta apenas *sente*, se deixa

afetar. O poeta dramático vai um pouco além, exercita um desapego de si mesmo. Por fim, o “dramático (sem poeta)” promove as ações de *transmudar* e *construir*, de modo a fazer com que o objeto do sentir (“o que sinto”) não apenas se desapegue do sujeito, conferindo a esse sujeito plasticidade por se transformar em objeto de si mesmo, mas também construa um outro sujeito na emoção (uma emoção-sujeito, afeto ativo). Esse sujeito-outro sentirá “verdadeiramente” a emoção de que é feito, bem como outras que o sujeito racional não controla: “outras emoções que eu, puramente eu, me esqueci de sentir”. O esquecimento se sobrepõe à lembrança, que marcaria o controle.

Poderíamos pensar esse “dramático (sem poeta)” como um *dramático (sem sujeito)*, não pela inexistência do sujeito, mas por sua superação no exercício literário. A noção de sujeito vacila na medida em que a falácia da identidade é percebida, depondo o racionalismo controlador, bem como se colocando além da passividade emocional pelas atividades de *transmudar* e *construir*. O *dramático (sem sujeito)* teria superado a noção de identidade fixa com um eu discursivo mutável.

Por essas características do “dramático (sem poeta)”, notamos que o drama de Fernando Pessoa se opera especialmente nas vias da subjetividade e da memória. Se mantém ainda traços do gênero *drama* (diálogo, cenário e outros artifícios), trata-se, antes, de uma traição ao gênero: são falas que não conseguem dizer referencialmente, são atos sem ação empírica, num tempo intervalar, não cronológico.

A extensão (ação, cronologia, memória) é colocada em cheque pela intensidade de um questionamento do sujeito sobre si mesmo e pelo exercício de seu desdobramento. Se essa intensidade, como possibilidade de vivência infinita, rompe com a linha do tempo e impede a ação física, por outro lado, ela está sempre vinculada à lembrança da extensão finita, com sujeitos que ora são felizes na criação imaginária, ora denunciam-na dramaticamente ilusória. Não sei quem sou, tal é meu drama, percebo que quando me lembro do passado só encontro minha interpretação presente, que me constituo por diversos *eus* finitos e que só posso dizer *eu, agora*, como sujeito da enunciação: sujeito e tempo discursivos, não substanciais. Por outro lado, me deixo afetar e construo realidades imaginárias infinitas, que me dão prova (sensorial, não racional) dessa infinitude, e que me parecem mais “verdadeiras” do que aquela considerada real.

Há sempre, pois, um movimento entre a vivência de um outro tempo e a consciência da finitude de um sujeito discursivo que nem sabe seu nome (primeira, segunda, terceira veladora), duvida de sua lembrança factual e de sua projeção no futuro, mínimo de referência mantida. Pensando no conceito de *ipseridade* de Paul Ricoeur (1990), o eu das veladoras seria esse eu discursivo, que se surpreende com sua mutabilidade, mantendo-se em tensão com a *identidade* insustentável. Como escrever sobre mim mesmo se eu mudei, se sou *outro*? Por outro lado, para que escrever sobre mim mesmo se não mudei? Para escrever-me ou, no caso das veladoras, *dizer-me*, contar sobre mim, é necessária uma fidelidade discursiva que não se estabelece pela identidade rígida. As veladoras se surpreendem ao perceberem que a continuidade é

discursiva, pois a substancial é impossível. O *agora* da narração estabelece um passado interpretado, não mais “verdadeiro”.

Quem diz *eu* no *Drama estático*? Três *veladoras* dizem *eu*. Subjetividade e tempo vinculam-se estritamente na função de *velar*, única utilizada na definição desses sujeitos: *velar* um morto é fazer vigília no tempo destinado ao sono, como num sonho acordado ou morte viva, insônia receptiva de turbilhões de imagens. Dimensão temporal intervalar, entre sonho e vigília, entre noite e dia. Segundo Freud, acerca de Schleiermacher:

O que caracteriza o estado de vigília é o fato de que a atividade do pensar ocorre em conceitos, e não em imagens. Já os sonhos pensam essencialmente por meio de imagens e, com a aproximação do sono, é possível observar como, à medida que as atividades voluntárias se tornam mais difíceis, surgem representações involuntárias, todas elas se enquadrando na categoria de imagens. (FREUD 1856-1939: 79)

As atividades voluntárias como a ação física são cada vez mais raras no *Drama estático*. As imagens o vão mobilizando, em especial com o fracasso das tentativas voluntárias de lembrança de um passado vivido, que são substituídas por uma vivência onírica presente.

Notamos, também, um jogo homonímico com a palavra *vela*: velas, velar, veladoras. Não apenas a *veladora vela*, mas também observa uma *vela*, narra outra *vela*, a que atua como força propulsora da nau do marinheiro sonhado, e *vela* sentidos nessa homonímia. A princípio, a luz da vela não passaria de uma imagem gasta da razão iluminista, que se opõe ao *velamento*, também um lugar comum do discurso literário. Enquanto a vela ilumina, *desvela* objetos (o desvelamento é o exercício clássico do sujeito soberano de si), o *velamento esconde*, encobre-os. Entretanto, não são apenas esses lugares comuns que se colocam no drama.

O que chama a atenção das *veladoras* não é o potencial que a vela tem de desvelar objetos ou sentidos, respondendo aos porquês do sujeito, mas o potencial de transmutar-se imagetivamente, mantendo velados os porquês e denotando a incapacidade de compreensão racional desse movimento: “Por mim, tenho estado a olhar para a chama daquela vela. às vezes treme, outras torna-se mais amarela, outras empalidece” (38), “elas movem-se” (42), “sabemos nós, minhas irmãs, por que se dá qualquer coisa?” (38). A mobilidade sob uma aparência estática, imagem em destaque desde o título, identifica-se com a mutabilidade das próprias *veladoras*. O pensamento deixa de ver estaticidade nas coisas, que passam a ser percebidas como interpretações mutáveis de um sujeito também mutável. Por isso, apesar de perguntarem os porquês, que dariam fim à inquietação, as *veladoras* não têm interesse pelas respostas: “que pena se alguém pudesse responder” (43). Se fossem respondidas, denotariam uma realidade estanque.

Segundo João Cabral de Melo Neto, é justamente o *sono*, entrelugar de quem vela, que permite a percepção da mobilidade das coisas estanques, que Cabral chama, re-

tomando Pedro Nava, de “sentido oculto das coisas inertes”, mantendo, ainda, uma noção de velamento. Cabral afirma que o sono predispõe à poesia ao deixar de ser um objeto e se transformar num exercício de percepção (1994: 685-686). O estado intervalar do sono possibilita, no *Drama estático*, uma dupla narração de si e leitura de si, de modo que a *vivência* sobreposta ao *vivido* seja também questionada, bem como a invenção de passados não-vividos, que, lidos, talvez tenham sido vividos. Essa posição intervalar, ao mesmo tempo pertencente e distinta da linguagem do sonho e da pragmática da realidade, predispõe ao exercício poético ao mesmo tempo em que acarreta no drama da subjetividade e da memória.

3. O DRAMA DA MEMÓRIA ENTRE SONHO E VIGÍLIA

Retomemos, pois, a relação do drama da subjetividade com o drama da memória. A lembrança de um objeto está sempre vinculada ao sujeito que lembra. Nos termos de Jean Starobinski, sobre as *Confissões* de J.J.Rousseau: “O presente governa o espaço retrospectivo em vez de ser esmagado por ele. Assim, em vez de se sentir produtivo por seu passado, Rousseau descobre que o passado se produz e se move nele, no surgimento de uma emoção *atual*” (1991: 201-202, grifo do autor).

O passado como resultado de uma emoção presente substitui a idéia comum do passado como antecessor linear do presente. É interessante notar, assim como na definição do “dramático (sem poeta)” de Pessoa, a relevância da emoção no comentário de Starobinski. O surgimento presente dessa emoção que *afeta* o sujeito e o posterior advento da interpretação inverte a primazia racional, para quem o pensamento viria antes. O acaso do surgimento da emoção e o modo como afeta o sujeito *acionam* a interpretação (presente) do passado, que se produz no mesmo momento, por necessidade. O passado substancial, em contrapartida, não pode ser recordado, pois recordar já é interpretar.

Não há como falar do passado sem falar do presente, portanto, assim como não há como falar do objeto sem falar do sujeito. Recordamos um mesmo objeto de maneiras diferentes porque nós mudamos. Eu me lembro, torno-me objeto de mim mesmo, e interpreto, impossibilitando-me o acesso à origem em si. O drama da primeira veladora, por exemplo, coloca-se nesse problema, na percepção da possível inexistência da mãe, sua origem substancial. O resultado é o choro vão de uma criança perdida.

O drama da subjetividade está, pois, vinculado ao drama da memória. Na filosofia clássica, pensando, por exemplo, em *Sobre a memória e a reminiscência*, de Aristóteles (s/d), a memória é compreendida duplamente, como *anamnesis* e como *mnème*. A primeira é o processo ativo de recordação. A segunda, a imagem *mnêmica* que *afeta* o sujeito, como quando me lembro de algo que não quero. Essa segunda memória põe em cheque a soberania do sujeito controlador, ao mesmo tempo em que centraliza o sujeito como processo, não o fato ou o objeto da lembrança, que é construída. A memória das sensações produz imagens que, quanto mais fiéis ao paradigma, mais enganam. No *Drama*, a fidelidade da imagem ao paradigma *passado* conduz as vela-

doras à vivência da ilusão, mas o desdobramento em leitoras de si as faz afastarem-se e questionarem a veracidade da imagem, bem como do conceito de *realidade*.

Em suma, podemos pensar em três principais etapas de aprendizado e reconstrução de si por que passam as veladoras. Primeiro, elas tentam se lembrar de um passado referencial, acionando a faculdade voluntária da memória, como se esse passado tivesse sido efetivamente vivido. Para isso, tentam reconstituir o *topos* e contextualizar os objetos: “quando criança, corri atrás das ondas à beira-mar” (Segunda veladora), “do lado de lá, onde mora minha mãe, costumávamos sentarmo-nos à sombra dos tamarindos e falar de ir ver outras terras” (Primeira), “Eu vivi entre as sombras dos ramos” (Terceira).

Na seqüência, a memória voluntária torna-se o a cena estática a ser mobilizada. Partindo de uma lembrança, cada discurso aciona uma seqüência imagética por figuras de semelhança que promovem a interação sêmica entre o campo semântico do *vivido* e o campo semântico da *vivência* desestabilizando a certeza do paradigma *passado*. As atividades voluntárias e a cronologia são suspensas. Assim, ao tentarem reconstruir um *topos* para se lembrarem de quem foram, as veladoras apenas conseguem lembrar-se, compreender sua própria mutabilidade presente. Ao tentarem recordar o passado, as veladoras *sonham*, e esse sonho é vivenciado no presente, como se fosse real.

Após, ou mesmo durante, esse processo imagético onírico, que leva à indistinção entre realidade e sonho e induz à vivência da ilusão, lampejos de consciência fazem com que as veladoras *leiam-se*, afastando-se dessa *vivência* onírica e do que consideravam efetivamente *vivido* para questioná-los, fazendo vacilar o absolutismo do sujeito, a certeza da memória e o saber da razão: “E, afinal, quem sabe se eu sou assim e se é isto sem dúvida que sinto?...”, “Quem sabe porque é que eu digo isto e se fui eu que vivi o que recordo?”. As veladoras questionam os conceitos estáticos que compõem o pensamento, indeterminando o sujeito soberano e instaurando no texto uma consciência de si com tom divino: “sou um amuleto ou um sacrário que estivesse com consciência de si próprio” (45).

A segunda veladora, por exemplo, inicia esse movimento com a afirmação “quando criança, corri atrás das ondas à beira-mar” (43). Todavia, as imagens desse passado em que “corri” já se apresentam com tom figurativo e disfórico, de recusa à vida, à referência: “Levei a vida pela mão entre rochedos, maré-baixa, quando o mar parece ter cruzado as mãos sobre o peito e ter adormecido como uma estátua de anjo para que nunca mais ninguém olhasse...” (p.43). O mar personificado cessa a ação no plano físico, mantendo-se imóvel como um corpo morto ou dormindo. A “morte” da ação física para o advento de imagens oníricas nos faz questionar a estaticidade da morta velada (está morta ou sonha?).

Em seguida, a veladora faz vacilar a certeza do passado como substância: “Mas eu devo ter vivido realmente à beira mar...” (44). A determinação do passado em que *corri* é rompida pela indeterminação de um *devo ter vivido*, que substitui a certeza pela incerteza, e denuncia a consciência da memória não-absoluta. Na seqüência, o

mar-referente, que havia sido congelado no plano da ação, produz seu ondular na própria linguagem, vivenciada no presente: “Sempre que uma cousa ondeia, eu amo-a... Há ondas na minha alma... Quando ando embalo-me...” (44).

O ritmo de embalo se manifesta por recursos semânticos, fônicos e gráficos. Semanticamente, pelo processo metafórico em que interagem o campo semântico do movimento ondulatório e três outros: “cousa”, “alma” e “ando”. O movimento ondular afeta a estaticidade da “cousa”, o estado abstrato da alma e a linearidade do andar. Na camada sonora, o embalo se faz pela aliteração de nasais e pela seqüência de abertura e fechamento, tendo ênfase a seqüência assonante /o/ /u/ /a/, num movimento de sobe e desce ondular: /ou/ /a/ (*cousa*), /o^u/ /a/ (*ondeia*), /u/ /a/ (*amo-a*). Se fosse feito um gráfico marcando os pontos sonoros altos e baixos, veríamos ondas. Além disso, as orações comunicam-se pelas vogais e nasais: “amo-a... há ondas” /amua/ (abertura, nasal, fechamento, abertura) /ao^{na}/ (abertura, fechamento, nasal, abertura), “alma...quando” /auma/ (abertura, fechamento, nasal, abertura) /uanu/ (fechamento, abertura, nasal, fechamento). Contribuindo para o ondular, há, ainda, os anagramas sonoros *uma* e *amo*, os quase anagramas *onda* e *ando* e a repetição dos termos *ando* (“quando *ando*”) e *ama* (“beira-mar”, “*alma*”, “*amo-a*”). Por fim, a manifestação gráfica do ondular acontece com as reticências.

Após esse movimento na linguagem, a veladora salienta a dispensabilidade do movimento físico: “agora eu gostaria de andar... só não o faço porque não vale nunca a pena fazer nada, sobretudo o que se quer fazer...” (44). Querer e fazer, determinantes da narratividade, são suspensos em prol de um movimento enigmático sob aparência estática, também conferido aos montes: o “segredo” que “devem ter” os montes, e que se “recusam a *saber* que têm” (44). Ao *não fazer* o que quer e se *recusar a saber* algo, o sujeito soberano e a narratividade são descentralizados.

Por fim, a veladora problematiza sua identidade: “Se desta janela, debruçando-me, eu pudesse deixar de ver montes, debruçar-se-ia um *momento* da minha *alma* *alguém em quem eu me sentisse* feliz” (44, grifos nossos). O sujeito se desdobra num momento-sujeito, não cronológico (um tempo de *alma*), formado pelo sentimento de felicidade, e não pela razão. “Debruçar-se-ia” vincula o desdobramento de si a um tempo *condicional*, diferente do passado aparente e do futuro projetado, mas trazendo ambos no presente. Temos aqui um exemplo da categoria discutida de “dramático (sem sujeito)”, que se faz com emoções-sujeitos, possível embrião da heteronímia de Pessoa.

A segunda veladora é, portanto, num primeiro momento, personagem do passado que narra (“corri”, “levei a vida”, etc.). Num segundo momento, afasta-se dele com uma consciência crítica que o indetermina (“devo ter vivido”), acionando o movimento ondular da linguagem, não mais do objeto referente. Por fim, temos o seguinte trecho: “O presente parece-me que durmo” (45), em que percebemos bem essa *du-biedade*: dormir o presente (não no presente) faz dele um produto do sonho. O *símile parece-me* aponta para seu estado não-absoluto.

Quanto à primeira veladora, percebemos que a duplicidade percorre seu processo imagético. Os montes, imagem de enigma para a segunda veladora, são reinterpretados como linha divisória entre uma realidade “de cá de todos os montes” (p.44), próxima do eu que fala e sempre visível, e outra realidade que, estando “do lado de lá” (p.44), não pode ser vista e, por isso, pode ser imaginada. A beleza e a felicidade são próprias desse *lá*, em que o passado é narrado. Se, por um lado, parece se tratar de uma crença ingênua no passado como detentor de uma felicidade perdida, por outro, o *lá* já é imagem, exercício presente capaz de criar um novo tempo.

Assim como nas falas da segunda veladora, uma certeza ligada ao passado inicia a reflexão presente: “do lado de lá, onde mora minha mãe, costumávamos sentarmo-nos à sombra dos tamarindos e falar de ir ver outras terras” (45, grifos nossos). Entretanto, essa certeza é logo sobreposta pela dúvida, que indetermina a origem: “Foi decerto assim que ali vivemos, eu e não sei se mais alguém... Dizei-me que isto foi verdade” (45). Essa indeterminação ocorre após a vivência imagética da lembrança, cuja fidelidade é posta em cheque. A vivência inicia-se por uma comparação: “Tudo ali era longo e feliz como o canto de duas aves, uma de cada lado do caminho” (45). As qualidades *longo* e *feliz* aplicam-se tanto para *canto* quanto para *caminho*, o que faz com que a oração adverbial “uma de cada lado do caminho” entre semanticamente na comparação entre “tudo ali” e “canto de duas aves”, rompendo as fronteiras gramaticais. “Tudo ali”, elemento comparante, com um sujeito e um adjunto adverbial de lugar, identifica-se com o comparado, “o canto de duas aves, uma de cada lado do caminho”, objeto e oração adverbial de lugar adjunta. São dois duplos. O próprio comparativo “longo e feliz” é duplo. Essa duplicidade manifesta-se não apenas sintaticamente (duas orações, dois termos), mas também semanticamente (duas aves, dois lados, dois opostos: sonho e pensamento). Em “A floresta não tinha outras clareiras senão os nossos pensamentos... E os nossos sonhos eram de que as árvores projetassem no chão outra calma que não as suas sombras...” (45), os pensamentos-clareiras da realidade iluminam a floresta, enquanto que o sonho de que as árvores projetem outra calma (não sombra) pede metáfora, imagem.

Vejamos, ainda, a resposta à pergunta “Éreis feliz, minha irmã?” (46), qual seja, “Começo neste momento a tê-lo sido outrora” (46). A inversão semântica provoca uma sobreposição temporal que acentua a vivência presente do passado. Outra inversão temporal interessante acontece na fala da terceira veladora: “O que eu era outrora já não se lembra de quem sou... Pobre da feliz que eu fui!...” (47). Nessa fala, nos parece haver um pensamento de que, se o sujeito do passado não é capaz de se lembrar do sujeito do presente, é porque o passado está condicionado a uma ingenuidade que o presente, consciente, considera disfórica. Sendo assim, ao invés de notarmos uma ânsia ingênua pela felicidade do passado, percebemos um privilégio do presente, mesmo que em crise, por ser *consciente de si mesmo*.

Além disso, notamos, nos encadeamentos imagéticos das veladoras, que objetos inanimados são personificados, em virtude do redimensionamento das noções de sujeito e objeto. O movimento intensifica-se na aparência estática das coisas. Enfim, a consciência da inacessibilidade do passado; da indeterminação do sujeito e de sua

finitude conferem o tom dramático à terceira etapa do aprendizado de si, mas um tom também *dramático (sem sujeito)*, que guarda a potência do infinito.

Entre as personificações, está uma em especial que evidencia a importância da linguagem para a consciência de si, como percebemos com a terceira veladora: “As minhas palavras presentes, mal eu as digo, pertencerão logo ao passado, ficarão fora de mim, não sei onde, rígidas e fatais...Falo e penso nisto na minha garganta, e as minhas palavras parecem-me gente...” (45). Desde o início do texto, as veladoras *contam sobre si mesmas*. Nessa transmissão, fatos são substituídos por hipóteses, numa transformação de si pela linguagem, que é percebida como temporal. A linguagem produz o presente, discursivo, ao invés de transmitir o passado substancial. Como conseqüência, ao invés de conseguirem dizer quem são, percebem que, a cada palavra, elas, as veladoras, transformam-se em *outras*, processo que as define como incessantes dimensões temporais que se formam e se fecham, inacessíveis. A cada tentativa de transitividade, percebem a produção do intransitivo.

Vejamos, enfim, a passagem do marinheiro, um sonho da segunda veladora, único que, apresentado como sonho, e não como passado, é questionado quanto a possibilidade de ter sido real: “Porque não será a única coisa real nisto tudo o marinheiro, e nós e tudo isto aqui apenas um sonho dele?” (57). O marinheiro narrado, naufrago que cria sua própria pátria em sonho, pode ser considerado um ponto de encontro entre as veladoras e sua consciência ficcional, uma vez que, após o relato, o drama de consciência se intensifica. Na narrativa do marinheiro, a recordação aparece como um exercício de *construção do passado* e de vivência da criação, capaz de recriar, e não de lembrar: “Depois viajava, recordado, através do país que criara, e assim foi construindo seu passado...”. A distância do passado factual fica marcada: “nem a gente, nem o seu passado próprio se pareciam com o que haviam sido” (52). Por fim, a ficção ganha o estatuto da realidade: “Quis então recordar a sua pátria verdadeira..., mas viu que não se lembrava de nada, que ela não existia para ele...” (52), “e da vida que lhe parecia ter sonhado, tudo era real” (52)

O exemplo do marinheiro intensifica as dúvidas das veladoras quanto à verdade de sua existência, bem como quanto à morta que velam: “esta morta, e este dia que começa não são talvez senão um sonho” (56), “São três a escutar... (de repente, olhando para o caixão, e estremecendo). Três não... Não sei... Não sei quantas...” (51). A suspeita de que a morta seja uma sonhadora prestes a acordar se intensifica: “Aquele que finge estar ali era bela, e nova como nós, e sonhava também”, “Falai mais baixo. Ela escuta-nos talvez, e já sabe para que servem os sonhos” (56). A imagem da morta como *fingidora* que sonha as veladoras pode ser interpretada como uma figura do poeta *fingidor* de Pessoa, que não deixa de denotar uma sinceridade ficcional. Com a chegada do dia e o barulho do carro, sugere-se que a morta acorda e as veladoras sonhadas “quedam-se silenciosas” (62), como que confirmando a hipótese de terem sido apenas um sonho daquela que parecia morta, e não, como se costumou interpretar, um sonho do marinheiro. Este desfecho rompe a tensão entre sonho e vigília: com a chegada da vigília, do dia, não há mais tensão, nem texto literário.

Como conclusão, poderíamos ressaltar a duplicidade desse *Drama estático*: por um lado, o “dramático (sem sujeito)” da literatura, por outro, o drama da subjetividade, produzido pela necessária leitura de si. Narradoras e leitoras de si, as veladoras vivenciam no presente seus passados, imaginados, e, por fim, desaparecem no esquecimento do sujeito soberano que acorda para a vigília. Esse sujeito ausenta-se, ao acordar, de seu desdobramento em personagens que se constroem pela linguagem, enquanto velam o corpo inerte da identidade finita, convencionalmente chamada de real.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Petrópolis: Vozes, 2002.

ARISTÓTELES. De La mémoire et de la reminiscence. *Parva Naturalia*. Paris: Les Belles Lettres, s/d.

FREUD, Sigmund. Interpretação dos sonhos. *Obras completas de Sigmund Freud*. Tomo I, v. 4. Rio de Janeiro: Delta, 1856-1939.

LISPECTOR, Clarice. Submissão ao processo. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. 445-446.

MELO NETO, João Cabral de. Considerações sobre o poeta dormindo. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

PESSOA, Fernando. *Poesias dramáticas*. Lisboa: Ática, 1956.

RICOEUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil, 1990.

STAROBINSKI, Jean. *A transparência e o obstáculo*. São Paulo: Cia das Letras, 1991.

VALÉRY, Paul. Estudos e fragmentos sobre o sonho. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

MOVEMENTS OF A STATIC DRAMA: MEMORY AND SUBJECTIVITY IN THE CONSTITUTION OF A “DRAMATIC (WITHOUT SUBJECT)”

ABSTRACT: This paper analyses memory and subjectivity’s drama in the constitution of a “dramatic (without subject)”, between dream and reality, in one of the first *drama* texts by Fernando Pessoa: *Drama estático em um quadro: o marinheiro*. This concept of drama is able to set aside subjectivity itself, which is presupposed to have central importance to the self narration. Denying chronology and physical action, the *Static drama* activates imagery, such as *in a painting*. Living the images of a dream threatens the idea of a factual past, of an unchangeable identity and of a voluntary memory.

KEYWORDS:: memory, subjectivity, dream, place-between.

Recebido em 23 de setembro de 2008; aprovado em 15 de dezembro de 2008.